

FERNANDO BANDINI

IL DISEGNO POEMATICO DEI *FRAMMENTI LIRICI* DI CLEMENTE REBORA

Mi sono accorto solo una settimana fa che il titolo proposto per la mia relazione di oggi era lo stesso di un altro mio intervento su Rebora che feci nei primi giorni di ottobre nel 1999 e per di più proprio qui a Rovereto se non anche – come sospetto – in questa stessa sala. Sbandamento della memoria forse, ahimè, indice di senilità ma anche segnale di un pensiero che si è fissato nella mia mente: la necessità cioè di cercare fonti, documenti, ricostruire pensieri ed aure del tempo, che ci permettano di «parafrasare» il disegno poematico che sottende l'ispirazione dei *Frammenti lirici*. Che nei *Frammenti* esista un disegno poematico è sensazione diffusa tra gli studiosi della poesia di Rebora. Il verbo «parafrasare» può far pensare legittimamente a una critica di serie B, una critica di mero servizio didascalico, visto che quanto di più notevole è stato scritto su Rebora in questi anni ha riguardato gli aspetti formali della sua poesia, con contributi che sono stati di grande importanza per segnalare, e acquisire definitivamente, l'alto significato della novità del suo linguaggio e della sua incontestabile modernità. Ma su questo aspetto della questione torneremo più avanti. Nel frattempo è da confessare che questo pensiero fisso è rimasto, per quanto mi riguarda, a livello di pura intenzione, data la difficoltà dell'impresa, difficoltà di cui cercherò di spiegare le ragioni. Anche se qua e là, nella ormai non esile bibliografia del poeta, appaiono, in questa prospettiva, indicazioni preziose e importanti proposte.

Assumere come titolo di una relazione su Rebora «Il disegno poematico dei *Frammenti Lirici*», quasi fossimo in grado di profilarne le linee, è quindi – lo riconosco – un atto di presunzione: e faccio qui ammenda anche di un certo velleitarismo del mio precedente intervento del 1999. Allo stato attuale dei lavori sull'interpretazione del testo mancano i supporti per trasformare l'affermazione apodittica: «Nei

Frammenti, e in aperto contrasto col titolo stesso del libro, esiste un disegno poematico», in qualcosa di sufficientemente dimostrato. Per accennare sommariamente a questi possibili supporti, si presume anzitutto un'analisi accurata dell'epistolario, soprattutto nel periodo attorno al 1913, dove talvolta Rebora parla, soprattutto alle persone che più gli sono vicine, del suo lavoro poetico. Ma non è che anche quest'esame ci offra molte ragioni illuminanti, se non per congetture legate a una interpretazione puramente indiziaria di alcuni passi. Quello che manca è soprattutto una conoscenza di quali letture abbia frequentato Rebora tra gli autori che più connotano il clima antipositivistico che pervade l'Europa in quei primi anni del secolo. E cioè: Rebora conosce, sia pure attraverso relazioni indirette su libri o riviste, il pensiero di Boutroux, di Blondel, di Bergson, ecc.? Quali sono i suoi rapporti col dibattito modernistico così vivace a Milano? Dibattito che trascende per molti suoi aspetti lo scopo immediato di riforma della Chiesa e reinterpretazione del dogma, per il quale in quel periodo Rebora aveva soltanto un interesse intellettuale e non di credente. Ma il modernismo è imbevuto di molte delle inquietudini e prospettive che gli derivano da quelle correnti antipositivistiche e dal nuovo pensiero. Anche se c'è una certa contraddizione nel modernismo (ma è in qualche senso una mossa obbligata), che oppone alla tradizione ecclesiale le armi della filologia positivista per una più corretta interpretazione dei testi sacri e nello stesso tempo privilegia, per quanto riguarda la religiosità, i valori del sentimento e della interiorità piuttosto che i rigori del razionalismo cattolico di discendenza tomistica. Mentre il tomismo che in quegli anni padre Gemelli si apprestava a rilanciare nel campo della cultura cattolica sembrava quasi coniugarsi con la formazione scientifico-positivistica di fondo che aveva contrassegnato la giovinezza dello studioso, medico e psicologo, entrato poi nell'ordine francescano e fondatore dell'Università del Sacro Cuore.

La divisione della vita del poeta in due diversi tempi umani è causa non secondaria di questa assenza di informazioni. Rebora, facendosi religioso, cancella e pone in oblio ogni aspetto del suo passato. Nessun intervento nel tempo successivo sul suo vecchio «io», tranne qualche non molto significativa intermittenza, come invece spesso accade nelle testimonianze dei convertiti; nessuna cioè narrata confessione di tipo agostiniano sul suo primo tempo umano. Anzi, quando Rebora entra nella Congregazione dei Rosminiani distrugge ogni traccia (libri e carte) del suo passato. La divaricazione tra queste due stagioni della sua vita è definitiva e senza rimedio. La sua realtà attuale è da lui considerata come quella di un fiume che ha cambiato letto dopo un'alluvione o

un terremoto. Lo afferma nella edizione-ristampa delle sue poesie presso Vallecchi del 1947, a giustificazione di come, dopo il suo ingresso in religione, il suo contatto con la poesia sia occasionale e raro. Dichiarò infatti in una sua nota: «Questo mio torrente non ha che ciottoli perché le acque della Grazia m'inalveano altrove». È nell'edizione vallecchiana, nel '48-'49, che ho letto per la prima volta Rebora. Avevo diciassette-diciotto anni e non riuscivo a capacitarmi di come la Grazia potesse dirigere così violentemente verso altri percorsi, quasi come effetto di una catastrofe («catastrofe» in senso etimologico), il dono della poesia, fresco com'ero della lettura di *Poesia e preghiera* dell'abate Henri Bremond. Audacemente presi carta e penna e scrissi a Rebora proprio qui a Rovereto. E don Clemente mi rispose. La sua lettera è una delle cose più preziose che io possieda, perduta con angoscia per qualche anno e poi felicemente ritrovata. È un semplice foglietto, fittamente riempito della sua minuscola scrittura in ambedue le facciate, e la scrittura alla fine risale verticalmente i margini bianchi superstiti. In testa si legge *Gesù Maria Giuseppe*, scritto tutto attaccato, e la data: *Rovereto, Invenzione della Santa Croce, 8 del mese di Marzo, 1949.*

Mi scriveva dunque don Clemente:

...Il dono della poesia è il più vicino all'anelito della creazione che come dice S.Paolo (Rom.viii) «fino a ora geme tutta quanta e soffre quasi le doglie del parto; né solo essa, ma noi stessi che abbiamo le primizie dello Spirito»:

quindi di per sé è bene in armonia con l'anelito della perfezione in Cristo Gesù:

ma bisogna vegliare che non devii in un diversivo dell'io, confidente nelle creature e in questo mondo che passa con le sue concupiscenze ...

E proseguiva:

Quanto alla mia frase (che le ha fatto impressione) «Questo mio torrente...», bisognerebbe che le fosse aperta la mia esperienza passata, che può essere riassunta, in parte, nel verso di Jacopone da Todi: «Che agonia è viver senza Amore». La poesia, mentre ero nell'ombra della morte, così invocante la vita, fu salvezza da ogni forma di suicidio, affermazione o pretesa di fede, ma deviata e travolta, perché «Chi non raccoglie con Me disperde». E perciò, quando la Celeste Mamma mi portò alla Luce di Gesù, rifiutai tutto il passato che, dove non era colpevole, era solo un limbo: e mi gettai nella poesia in atto del mio miserere e del mio Te Deum...

La lettera dei cui ho letto larghi brani dimostra quel distacco dalla sua passata stagione poetica che caratterizza Rebora dopo il suo ingresso nella congregazione rosminiana. Anche se quella stagione poetica vi

viene definita «salvezza da ogni forma di suicidio» e soprattutto «affermazione o pretesa di fede», attribuendovi implicitamente i caratteri di una esperienza religiosa laicamente vissuta. Ma invano si cercherebbe nelle sparse dichiarazioni di Rebora qualcosa che parta da una descrizione delle idealità e speranze espresse in quella remota vicenda poetica per inverarle nella sua successiva professione religiosa e sacerdotale. Rebora si sente assolutamente *autre* rispetto ai contenuti pregressi della sua poesia. Non scorge in quelle remote scritture alcuna traccia, se non forse labilissima, o segno del divino. Quella che sarà la stessa essenza della sua santità (se è lecito a chi è animato da spiriti laici, come chi parla, di usare questa parola), voglio dire quella sua *devotio* così ricca di unzione, non appare minimamente sorretta da ragioni di forte valenza intellettuale, com'è nel gesuita grande poeta Hopkins al quale talvolta viene impropriamente accostato e come ci si potrebbe aspettare da un poeta che ha abbracciato la fede all'ombra del Rosmini; non sembra possedere nessuna di quelle *nuances* giansenistiche che caratterizzano la pietà rosminiana e quella del Manzoni. Non si rivolgerebbe mai al Bambin Gesù chiamandolo «terribile» come nel noto abbozzo manzoniano di un inno per il Natale rimasto incompiuto. Per Rebora il Bambin Gesù resta il tenero infante nel quale si è incarnato Dio, e lo nomina con gli accenti di una *devotio* popolare e tradizionale. Ci sarà senza dubbio l'ombra del Rosmini nel suo considerare oggetto di devozione la Trinità, ma la sua *devotio* sembra in massima parte quella di Alfonso Maria De Liguori. Non ha pretese di teologo, non punta a voli d'aquila come Hopkins e non vanta i saperi di Bremond sulla natura del sentimento religioso, sembra uno di quei preti senza fama, che dopo la loro morte sono tutt'al più inclusi dalla Chiesa, assieme a tanti altri semplici cristiani, nel coro anonimo di Ognissanti: preti che abbiamo conosciuto e ascoltato andando da ragazzi a giocare a pallone negli Oratori e ascoltandone le prediche.

Questa nostra è stata forse una troppo lunga digressione. Ma vuole corroborare l'opinione, che forse qualcuno potrà contestare, che i documenti per ricostruire l'ipotesi di un disegno poematico dei *Frammenti lirici* sono da ricercarsi (con la loro difficile reperibilità e interpretazione) nel primo tempo della vita di Rebora, perché per quanto attiene al secondo il nostro non è minimamente disposto a darci una mano.

È evidente che a questo punto l'assunto di questa nostra comunicazione muta di aspetto, si trasforma in una serie di riflessioni presentate come prodromi a ogni futura ricerca volta a individuare il disegno poematico dei *Frammenti*. La prima convinzione che ci si fa incontro è che i *Frammenti* sono poesie difficili da capire. Di cosa parla il poeta, cosa

sta dicendo? Noi (questo «noi» riguarda la corporazione dei critici, siano o no docenti universitari) sappiamo di cosa Rebora stia parlando? Un tempo questa *quidditas* sarebbe stata considerata una condizione di fondo per affrontare ogni affabulazione critica, tanto più in un poeta come Rebora, il cui linguaggio tende a mettere in rilievo e dare vitalità espressiva al senso. Ma quando da qualche anno vedo aumentare i devoti ammiratori di Rebora io mi chiedo: «Ma sanno cosa il poeta vuol dire?». Il sospetto è che essi gustino in modo puramente gastronomico i trasalimenti eccezionali del suo stile. E noi stessi talvolta ci siamo trasformati, nei nostri esercizi critici, in sacerdoti autorizzati a interpretare le divinità poetiche del Novecento unicamente attraverso i valori formali, purtroppo senza partire dal senso (ammesso che un senso in questi poeti ci fosse), quando un fatto del genere non si verificava, che so, per Goethe o Baudelaire. È stata, in qualche modo, una sorta di *trahison des clercs*, dei chierici addetti alla poesia, che hanno potuto talvolta parlarne senza pienamente intenderne il senso. Anche la metrica di Rebora – lo enuncio qui e non tornerò sull'argomento – è al servizio stretto del senso. Mi piace citare qui l'affermazione di uno dei più insigni metricisti di poesia greco-antica e latina del nostro tempo, morto in giovane età nel 1979, Dietmar Korzeniewski: «La metrica è una parte della poetica: non può prescindere dalla parola e dal contenuto... dev'essere una metrica della parola, che proponga un'interpretazione metrico-contenutistica del componimento poetico, e faccia emergere con forza l'unità di forma e contenuto e l'armonia del testo 'musicato'». Bisogna qui ricordare che alcune poesie di Rebora, quelle composte in orditi metrici tradizionali, sembrano pronte ad essere musicate, ed è noto che Rebora aveva nel campo della musica competenze professionali. Voglio ad esempio ricordare – dato che non riesco a resistere alla tentazione delle digressioni – che il componimento più prossimo a una immagine anche fisica della musica è *Il ritmo della campagna in città* che apre la raccolta delle *Poesie sparse*, la quale altro non è che una «caccia», una «caccia da mercato»: l'ultima caccia della letteratura italiana, a distanza di secoli, negli albori del Novecento, ma con l'impronta suggestiva di una fresca attualità. Rebora indubbiamente avrà letto gli *exempla* delle cacce da mercato (come quelle di Vincenzo da Rimini) nella raccolta carducciana edita da Zanichelli nel 1896. E, proprio per la struttura stessa della caccia dove più voci s'inseguono (da cui, secondo Pestelli, alla voce *Ars Nova* del *Dizionario critico della Letteratura Italiana*, il nome del componimento) siamo di fronte a un'intenzione polifonica. Rebora recupera della caccia tutti i tratti stilistici, come la selva delle voci dei venditori. E la peculiare sintassi affannata.

Musica e senso sono dunque i due poli che sottendono il testo poetico di Rebora, con maggiore e meno appariscente intensità nei *Frammenti lirici*. Noi pensiamo appunto alla grave polifonia dei *Frammenti*, dove spesso il timbro è fornito da un lessico di netta derivazione filosofica. Da dove viene questo lessico? Cos'è, ad esempio, per Rebora *l'esteso*? E cos'è quella forza d'amore che lo *pertugia*? Rebora è un poeta difficile in maniera diversa da come è risultata difficile, in seguito, molta poesia del Novecento, la quale tendeva continuamente a un nuovo e inedito repertorio formale rifiutando quanto più possibile il rimando a un canone comune. L'oscurità non era ancora diventata un *ornatus* della lingua poetica. In Rebora l'intenzione a comunicare un messaggio è più che lampante e anche se diversa è la spinta che provoca le sue scelte stilistiche. Quindi la prima cosa da fare è procedere a un puntuale commento dei *Frammenti* (utilissimo in questa direzione il lavoro che sta eseguendo un giovane critico come Giancotti) con la preliminare necessità di chiarire il contenuto concettuale di quel lessico. È quello che Giuseppe Nava in un importante intervento nel ricordato convegno roveretano del 1991 chiamava «processo di risemantizzazione del lessico», che si alimenta in Rebora oltre che di fitti dantismi «anche dell'apporto delle letture filosofiche, da Bruno e Vico a Croce e Gentile...»⁽¹⁾.

Inoltre la più volte deplorata mancanza di notizie e carte c'impedisce di stabilire una qualunque cronologia circa la composizione dei *Frammenti*, tranne che per pochissimi di questi, e ancora una volta per via indiziaria attraverso passi dell'epistolario. Cosicché ci è impossibile individuare o supporre le ragioni del loro ordine all'interno di un ipotizzato macrotesto nel quale tutti intuimo un sottostante disegno poematologico. E questa impressione aveva riportato la prima persona che ascoltò la lettura dei *Frammenti* in una notte del maggio 1913, l'amica cara (e amata) Daria Malaguzzi, successivamente moglie del filosofo Banfi. Scrive Daria rievocando quella notte come, giunti al frammento L, fu presa da un'improvvisa intuizione:

Io chiesi a Rebora: «Lei ha disposto le liriche con precisa intenzione?». Mi rispose: «Sì, e anche molto a ragion veduta». Lo riferisco perché il concatenamento delle varie liriche è estremamente significativo...⁽²⁾.

⁽¹⁾ Vedi *Clemente Rebora nella cultura italiana ed europea*, Atti del convegno, Rovereto, 3-5 ottobre 1991, Accademia Roveretana degli Agiati, Roma, Editori Riuniti, 1993, soprattutto alle pp. 51-52 nelle quali il Nava indica anche la derivazione di alcuni elementi di quel lessico dal pensiero idealistico di Croce e Gentile.

⁽²⁾ D. BANFI MALAGUZZI, *Il primo Rebora*, Quaderno reboriano 1963-'64, Milano, All'Insegna del Pesce d'Oro, 1964.

Daria naturalmente era più coinvolta di noi in questa necessità di capire. Le era chiaro che il messaggio dei *Frammenti* non si rapportava unicamente alla biografia dell'amico, era polifonico e «impersonale» (l'aggettivo «impersonale» è di Contini), rifletteva problemi e ansie di tutta una generazione. L'oscurità di Rebora si presenta come scoglio ingrato e disarmonia, non è un incanto della Sirena del mondo. L'importanza del noto intervento continiano consiste anche in questo: che le valenze stilistiche da lui individuate nella poesia reboriana sono riferite alla necessità del poeta di esprimere un clima spirituale e storico che trascende l'affabulazione dell'io. Solo che, col tipico snobismo al quale nessuno di noi riesce a fuggire quando esamina le strutture formali di un testo poetico esibendo i suoi sapienti mazzi di *exempla*, Contini dà per scontato che le persone colte sappiano, quando nomina quel «clima», di cosa si tratti; e avrebbe anche potuto offendersi (lo diciamo con l'ammirazione che nutriamo per un maestro) se gli avessimo chiesto di spiegarsi come se fosse un semplice vergatore di note a piè di pagina.

Usiamo la parola «poema» (e qui come altrove siamo costretti a riprendere proposizioni già da noi enunciate nel precedente convegno roveretano) consapevoli che un progetto poematico sembra in lampante contrasto col frammentismo delle poetiche vociane e con lo stesso termine «frammenti» del titolo. Gli scrittori vociani si dimostrano impazienti di ogni passaggio fittizio della scrittura che abbia finalità strumentali al progetto di testi molto articolati, cercando di realizzare nella scrittura i momenti di più intensa sincerità interiore. E da qui deriva la nota diffidenza dei vociani per il romanzo. Citiamo un brano di Prezzolini dal suo *Tempo della Voce*: «... Ci pareva che uno sforzo lirico non potesse durare a lungo; anzi che non fosse mai durato a lungo in nessuna delle cosiddette opere d'arte del passato... e andavamo alla ricerca dei *brani* o *momenti* lirici di un autore considerando il resto come un tessuto connettivo, un riempitivo, un lavoro di retorica, o di pedagogia o di pazienza». Certo, Prezzolini si muove all'ombra della distinzione crociana tra poesia e non poesia. Non sta pensando al frammentismo alla maniera del De Robertis nella seconda «Voce» che già lo indica come pratica della poesia pura. E Finotti ha giustamente osservato, a proposito delle esperienze poetiche vociane, come «non più nella fluidità musicale dei simbolisti... ma nella «corazza» arida e cristallizzata della quotidianità la voce della moderna metafisica coglieva lo sgorgare «d'acqua sepolta»^(?). Prezzolini stesso d'altronde, nel contesto del brano

(?) F. FINOTTI, *Introduzione* a G. PREZZOLINI, *Studi e capricci*, Abano Terme, Piovani Editore, 1992.

citato, spiega ulteriormente la sua nozione di «purezza», ricordando libri come *Il mio Carso* di Slataper e *Ragazzo* di Jahier, testi che – puntualizza Prezzolini – «non erano frammenti pubblicati come belle scritte. Non erano *pezzi*. Erano *verità*».

È questo dunque il cammino che ci resta da percorrere, un cammino da affrontare con pazienti ricerche e umiltà di annotatori.